

На правах рукописи

Гильманова Альфия Анваровна

**Драматургия Сэма Шепарда
в свете взаимодействия искусств**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(американская литература)

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Казань – 2006

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы Казанского государственного университета имени В. И. Ульянова – Ленина

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Шамина Вера Борисовна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Осовский Олег Ефимович
кандидат филологических наук
Асанина Марина Юрьевна

Ведущая организация: Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет

Защита состоится 26 июня 2006 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 212.081.14 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Казанском государственном университете имени В. И. Ульянова – Ленина по адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, 18, ауд. 1306.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. Н. И. Лобачевского Казанского государственного университета.

Автореферат разослан мая 2006 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
Кандидат филологических наук, доцент

Козырева
Мария
Александровна

Общая характеристика работы

Театральное искусство США XX века – явление молодое по сравнению с богатой европейской традицией, однако, несмотря на относительную молодость, американский театр XX века дал мировому искусству своих классиков и новаторов. Отличительной особенностью американской драмы является ее самобытность – театр США в своем развитии прошел свой неповторимый путь, отличный от европейского театрального опыта. Это позволило драматургам раскрыть исконно американские социальные проблемы, а также более свободно отнестись к форме драматического произведения. Ставящий своей целью максимально воздействовать на зрителя, авангардистский театр особенно интенсивно развивался в США в 1960-е годы, следуя за политическими и социальными коллизиями этого бурного в истории страны периода.

Данное диссертационное исследование посвящено творчеству современного американского драматурга, режиссера, музыканта и актера Сэма Шепарда, чье становление как художника пришлось именно на 1960-е годы XX столетия. Продолжая, с одной стороны, традиции классиков американского театра, а с другой, отрицая всякую принадлежность традициям, Сэм Шепард стал известен одновременно как критик американской действительности и экспериментатор в области театральной формы.

Характерной чертой творческого метода драматурга является использование не совсем привычных художественных средств, основанных на феномене взаимодействия искусств. Шепарда в равной степени интересовали театр и драматургия, современные музыкальные направления, а также работа в кино.

Интерес Сэма Шепарда к взаимодействию и взаимовлиянию искусств не случаен - мышление категориями синтеза стало если не типичным, то, по крайней мере, довольно распространенным явлением в современной эстетике. Театр для Шепарда является таким синтетическим искусством, возможности художественного воздействия которого расширяются, когда некоторые из

элементов синтеза (такие, как музыка, зрительные образы, пластика) получают на сцене новое воплощение.

Синтетизм театра воспринимается всеми искусствоведами как явление естественное и не требующее доказательств, однако границы этого синтеза до конца не определены, равно как и теоретические аспекты понятий «синтез искусств» и «взаимодействие искусств». В ходе исследования были выработаны следующие определения. Одним из главных условий синтеза искусств мы будем считать отсутствие или сглаживание противоречий между вступающими в синтез искусствами. Вторым условием синтеза является возникновение нового эстетического качества или художественного явления.

Поскольку исследование затрагивает драматический театр и роль, которую играют искусства, пересекающиеся в нем, то речь будет идти не о синтезе искусств, а скорее, о взаимодействии отдельных компонентов более широкой синтетической структуры. Соответственно, под термином *«взаимодействие искусств»* будем понимать такое *влияние и воздействие различных искусств друг на друга, в результате которого одно искусство начинает приобретать черты другого*. При этом речь идет об использовании основных принципов, поскольку чисто внешнее копирование форм другого искусства не всегда несет в себе эстетическую функцию. Данные принципы являются отражением особого мировосприятия художника, способного мыслить категориями другого искусства и органично вплетать их в художественную ткань того, в котором он творит. Речь идет о двух приоритетных для автора видах – музыке и кинематографе, реализующих свои принципы в рамках драматической деятельности.

При обращении непосредственно к творчеству Сэма Шепарда, вопрос о периодизации его пьес вызывает множество споров. С одной стороны, в его работах прослеживаются четкие этапы эволюции и, следовательно, определенная разнородность в использовании художественных средств. С другой стороны, драматургия Сэма Шепарда с большим трудом поддается разделению на «периоды» с хронологической точки зрения, за исключением

ранних пьес 1964-1970 гг. Таким образом, относительно данного этапа творчества будет применяться термин «ранние пьесы», а к более поздним будет применен тематический принцип, так как различная проблематика не ограничивается рамками одного периода. Драматургия автора после 1970 года будет проанализирована в рамках двух основных тематических планов – пьес о творчестве и о семье.

Несмотря на достаточную известность за рубежом, плодотворную писательскую, режиссерскую и актерскую деятельность, Сэм Шепард практически неизвестен в России. Хотя имя Сэма Шепарда не раз упоминалось в отечественных исследованиях, посвященных американской драме, полноценный анализ, напрямую затрагивающий суть творчества драматурга, встречается только в исследовании В. Бернацкой «Четыре десятилетия американской драмы. 1950- 1980 гг.»¹, а также в монографии В. Б. Шамина «Два столетия американской драмы. Основные тенденции развития»². В первом случае автор дает подробный анализ проблематики отдельно взятых произведений драматурга, во втором творчество драматурга рассматривается через призму семейной драмы. Диссертационных исследований, посвященных творчеству Сэма Шепарда и написанных отечественными авторами, пока нет.

Что касается зарубежных критиков, то здесь следует особо отметить работы К. Бигсби в области современной американской драмы - «Современная американская драма. 1945 – 1990»³ (1992) и «Критическое введение в курс американской драмы XX века»⁴ (1990), где творчество Шепарда достаточно подробно рассматривается в отдельных главах. Автор видит явно прослеживающееся продолжение традиций классиков американской драмы, а также уделяет особое внимание языку пьес. Подробный обзор драматургии Сэма Шепарда дан в исследованиях У. Германа «Понимание современной

¹ Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950 – 1980 гг. / В. Бернацкая. // Суфлер. – 1993. - № 3. – 215 с.

² Шамина В. Б. Два столетия американской драмы. Основные тенденции развития. / В. Б. Шамина. – Казань: Изд-во Казанск. Ун-та, 2000. – 128 с.

³ Bigsby C. W. E. Modern American Drama, 1945 – 1990. / C. W. E. Bigsby. - Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 428 p.

⁴ Bigsby C. W. E. A critical introduction to twentieth – century American Drama. Vol. 3. Beyond Broadway. / C. W. E. Bigsby. - Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 485 p.

американской драмы»¹, М. Робинсона «Другая американская драма»², а также «Новые американские драматурги. 1960 - 1980» Р. Кон³. Нельзя также не отметить статьи, написанные крупнейшими американскими критиками в области современной драматургии и опубликованные в предисловиях к сборникам пьес Сэма Шепарда – Ричарда Гилмана и Росса Уэстсона⁴. Гилман рассматривает творчество Шепарда в контексте общих эстетических идей автора, акцентируя внимание на его приверженности другим искусствам. Уэстсон обращает внимание на связи драмы Шепарда с музыкой, а также затрагивает вопрос о периодизации его пьес.

За рубежом написано одно диссертационное исследование⁵, посвященное проблеме личности в творчестве Сэма Шепарда, и решенное, в основном, в биографическо–тематическом ключе.

Однако, даже несмотря на достаточное количество исследований в американской критической литературе, ни одно из них не затрагивает в полной мере такой немаловажный аспект, как воздействие других искусств на драматургическое творчество Шепарда, хотя многие авторы отмечают наличие синтетизма в его пьесах.

Актуальность работы обусловлена тем, что проблема взаимодействия искусств все больше характеризует современную жизнь театра. Кроме того, синтетизм – характерная черта современного искусства в целом, а тенденция к взаимодействию искусств все чаще является характеристикой многих современных произведений. Игнорировать данный аспект при анализе художественного (в особенности драматургического) творчества последних десятилетий, значит, лишать его необходимой для полного понимания произведения составляющей. В драме Шепарда это проявляется особенно ярко,

¹ Herman W. Understanding Contemporary American Drama. / W. Herman. - Columbia, S. Carolina: University of S. Carolina Press, 1987. – 284 p.

² Robinson M. The Other American Drama. / M. Robinson. - Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994. – 216 p.

³ Cohn R. New American Dramatists. 1960 – 1980. / R. Cohn. - New York: Grove Press Inc., 1982. – 186 p.

⁴ Gilman R. Introduction. // Shepard S. Seven Plays. New York: Bantam Books, 1984. – P. xi – xxvii.

Wetzsteon Ross. Introduction. // Shepard S. Fool for Love and other plays. New York: Bantam Books, 1988. – P. 1-15.

⁵ John Blackburn. Portrait of an Artist: Sam Shepard and anxiety of identity. A Master Thesis, University of Virginia, May, 1, 1996.

так как мышление категориями смежных искусств специфично для авторского творческого опыта.

Новизна исследования заключается прежде всего в том, что это первая в отечественном литературоведении диссертация, посвященная творчеству Сэма Шепарда. Вопрос взаимодействия искусств, будучи одним из ключевых для поэтики драматурга, не затронут в полной мере ни в одном из отечественных или зарубежных исследований. Использование нетрадиционных для литературоведческого анализа подходов, взятых из арсенала родственных с драматургией искусств – музыки и кинематографа, - и применение их к анализу пьес Сэма Шепарда, также обуславливает новизну исследования.

Цель данной диссертационной работы - рассмотреть драматургию Сэма Шепарда в свете взаимодействия искусств – в частности, музыки и кинематографа. В связи с этим **основными задачами диссертации** являются следующие:

1. показать биографические, историко – культурные истоки творчества драматурга, проанализировать основную тематику и проблематику его пьес,
2. определить функции музыки в драме С. Шепарда и границы ее художественного воздействия,
3. выявить формы влияния кинематографа на драматургию Сэма Шепарда.

Предметом исследования являются драматические произведения Сэма Шепарда, наиболее показательные с точки зрения выбранного аспекта – взаимодействия искусств.

Теоретико – методологической основой диссертации являются работы, посвященные проблемам синтеза и взаимодействия искусств (В. П. Михалев, А. Я. Зись, Г. П. Степанов, И. А. Азизян, Е. Б. Мурина, Б. М. Галлеев), исследования по истории развития американской драматургии отечественных (В. Бернацкая, В. Б. Шамина, В. Вульф, М. М. Коренева, Б. А. Смирнов, Г. П. Злобин) и зарубежных ученых (К. Бигсби, М. Робинсон, Р. Кон, У. Герман, Р. Гилман, Р. Уэстсон), работы в области синтеза музыки и драматургии (О. К. Королев, Д. Катыхева, И. Г. Хангельдиева, Н. А. Асанова.), а также кино и

драматургии (С. Эйзенштейн, О. Ф. Нечай, В. Н. Ждан). В диссертации проводится текстовое исследование драматургических произведений С. Шепарда на базе сравнительно - сопоставительного и историко – литературного методов исследования, а также на основе комплексного подхода к изучению художественного творчества.

Научно – практическая значимость исследования заключается в возможности использования выводов, полученных в ходе работы над диссертацией, при чтении спецкурсов по истории развития американской драмы. Основные методы и приемы анализа, затронутые в диссертации, могут быть отражены при изучении художественных особенностей других авторов, работающих на стыке различных искусств. Комплексное изучение творчества этого современного драматурга может послужить отправной точкой для раскрытия его многогранного таланта отечественному театральному зрителю, положить начало переводу его произведений и их постановкам в российских театрах.

Апробация работы. Материалы исследования по теме диссертации нашли отражение в докладах на научно-практических конференциях в КГУ (2003, 2004) и КГПУ (2004, 2005). Отдельные части работы были использованы при преподавании спецкурсов по американской литературе. Результаты исследования отражены в пяти опубликованных работах. Основные положения и выводы диссертации обсуждены на кафедре зарубежной литературы Казанского Государственного Университета (2005 г.).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и научной литературы.

Содержание работы

Во введении обосновывается выбор темы диссертации, ее актуальность, новизна и практическое значение. Здесь же содержится обзор критической литературы, рассматривается вопрос о периодизации пьес драматурга, а также даются определения терминов «взаимодействие» и «синтез искусств».

Первая глава «Общая характеристика творчества Сэма Шепарда» посвящена изучению творчества драматурга в контексте театральной жизни США в 60-70е годы XX столетия. Первый параграф главы затрагивает формирование вне- и вне-вне Бродвейского театра (так называемые офф и офф-офф Бродвей), характерные для него тенденции и отражение их в драматургии С. Шепарда.

Возникшие в конце 1950-х гг., вне-вне Бродвейские театры открывали дорогу молодым драматургам, давая им полную свободу самовыражения. Как результат, на вне-вне Бродвейских подмостках отразились все бунтарские настроения молодежи, ее недовольство состоянием современного ей театра, стремление уйти от штампов и клише в театральный эксперимент, в игру со словом, формой, пластикой и сценическим пространством.

Иногда эти эксперименты приобретали крайний характер, одним из проявлений которого является театральная форма хэппенинга. Отодвинув текст пьесы на второй план, хэппенинг активно использовал другие искусства – музыку, живопись, скульптуру, хореографию. В итоге, подобное представление носило крайне экспериментальный характер и явно выходило за рамки традиционного театра, а функции слова фактически были переданы движению и пластике. Принципы хэппенинга нашли свое отражение в творчестве многих молодых драматургов, в том числе, и Сэма Шепарда.

Драматургия Сэма Шепарда оказалась своеобразным отражением голоса эпохи. Так же, как и других авангардистов, его интересует нетрадиционная форма драматического произведения; отсутствие привычных для окружающей реальности логических связей, мотивированности поступков и линейности как формообразующего принципа; возможности языка пьесы и его границы, использование инструментария и принципов других видов искусств и расширение границ их применения.

Второй параграф первой главы рассматривает тематику и проблематику ранней драматургии автора (1964-1970 гг). Главная черта таких одноактных пьес, как «Чикаго», «Сад камней», «Миллион четыреста тысяч» - насыщенность

эмоционального фона в сочетании с размытостью сюжетной линии (герои могут появляться из ниоткуда, место и время действия меняется с калейдоскопической скоростью, а пространство может быть не ограничено рамками сцены). Персонажи раннего Шепарда – это собрание «масок», а сами пьесы, непосредственно связанные со временем, в которое были написаны, по своей логике и структуре построения напоминают популярные в 1960-е коллажи. Такая организация ранних пьес определяет и их тематику, которая практически не знает границ. Темы возникают спонтанно, не ограничиваясь рамками окружающей действительности.

В целом, формальная, а не содержательная сторона творчества (за некоторыми исключениями) доминирует в пьесах Шепарда периода 1964-1970 гг. Здесь прослеживается собственное понимание автором формы хэппенинга и ее своеобразная интерпретация. Его привлекают присущие хэппенигу широкие и яркие жесты с символическим значением, но при этом им по-своему используются такой традиционный инструментарий театра, как диалог или монолог. Речь героев, ее эмоциональная насыщенность и формальная организация на данном этапе творчества гораздо важнее для автора, чем ее содержание.

Из своих первых сценических опытов Шепард выделяет для себя несколько тем, которые будут разрабатываться им в той или иной степени на разных этапах творчества. Во-первых, существенное влияние на него оказало его собственное увлечение другими видами искусства, которое заставляет автора более детально обратиться к теме творческой личности. Это, в свою очередь, позволяет нам выделить группу пьес о людях творчества и творчестве как таковом. Художник, его место в собственническом современном мире, а также грань между искусством и коммерцией – проблемы, ставшие типичными для драматургии Шепарда начиная с 1971 года. Более подробно данный аспект творчества драматурга раскрывается в третьем параграфе первой главы.

За несколько лет работы в театре пьесы Шепарда стали тяготеть к традиционным формам, становясь более продуманными с точки зрения

конфликта – он уже не является исключительно внутренним, развертывающимся в пределах эмоционального пространства персонажа, но имеет и социальные корни. Характеры персонажей также получают развитие (статичных главных героев практически нет), при этом, цельности характера, так же, как и в ранних пьесах, всегда сопутствует идея перевоплощения: герои Шепарда не могут оставаться до конца в рамках одного образа. Перевоплощение – необходимое условие для вдохновения героев и их творческого развития. Именно при работе над пьесами о творчестве Шепард начинает более четко определять свои эстетические задачи и особенности своего театра. На данном этапе драматург приходит к более осознанному принципу работы, в котором соединяются и взаимодействуют различные искусства.

Еще одна проблема, к которой Сэм Шепард пришел через свой собственный опыт, - взаимоотношения в американской семье. Так автор продолжает темы, которые разрабатывали в своей драматургии Ю. О'Нил, А. Миллер, Т. Уильямс и Э. Олби. Семейной проблематике драматургии С. Шепарда посвящен четвертый параграф первой главы.

Семья для Шепарда неразрывно связана с ее корнями и с землей, на которой она существует. Не случайно действие пьес его «семейной трилогии» разворачивается на фермах, переживающих упадок и разруху. При потере корней и связей со своей землей само существование семьи ставится под угрозу, кроме того, что ей грозит голод, атмосфера домашнего очага становится неприветливой и враждебной, где все новое, дающее жизнь и будущее не способно выжить. Именно таким миром является семья в пьесах «Проклятье голодающего класса» и «Погребенное дитя». Повышенный эмоциональный накал достигается предельным ограничением в рамки замкнутого пространства – дом становится не то крепостью, не то тюрьмой для героев. В то же время потеря фермы равносильна крушению всего хрупкого мира, который хоть и шаток и непрочен, но является гарантией жизни.

Таким образом, «Семейная трилогия» определила очередной этап в творчестве С. Шепарда, раскрыв новые грани его таланта. Минимум экспериментаторства в данных пьесах дает критикам право говорить о том, что Шепард отдает все большее предпочтение реалистическому методу.

Пьеса «Уловка разума» также затрагивает проблемы семьи и человеческих взаимоотношений, и считается одной из самых удачных, и, возможно, итоговых у Шепарда, она по-новому развивает тему любви, жестокости и творческой личности. Все творчество драматурга до этого произведения было своеобразным накоплением художественного опыта, жизненных наблюдений, нескончаемого потока вдохновения. «Уловка разума» обобщила проблематический пласт драматургии Сэма Шепарда и по-своему отразила новые взгляды автора на взаимодействие искусств.

Осторожные попытки «заставить» драматургию и смежные искусства работать по одним принципам (начиная с ранних пьес), в более зрелые этапы творчества Шепарда вырастают в смелые эксперименты, что обуславливает необходимость подробнее остановиться на аспекте взаимодействия искусств.

Глава вторая «Элементы музыкальной поэтики в драме Сэма Шепарда» рассматривает различные функции музыки в пьесах драматурга.

В первом параграфе второй главы раскрывается теоретический аспект. В любом синтетическом искусстве присутствует базовый элемент, вокруг которого «синтезируются» другие виды искусств. Для драматического театра таким базовым элементом является литературная основа или драматургия, а дополнительными видами искусств становятся живопись, графика, музыка, пантомима, где музыка является одним из главных компонентов.

Исследователями - искусствоведами выделяются следующие функции музыки в драматическом (или литературном) произведении.

1. Прямое сопровождение драматического действия, подчеркивание эмоциональной атмосферы (функция иллюстрации).
2. Функция контрапункта, или создание контраста между происходящим действием и музыкальной партитурой.

3. Ритмизация драматического действия, создаваемая музыкальным сопровождением.

Особое внимание следует уделить именно третьей функции, в которую нами включается в том числе и так называемое «синтетическое мышление» автора, которое является особым способом восприятия действительности, возникшее под воздействием других видов искусств (в данном случае, музыки). Под ритмизацией драматического действия мы будем понимать не только особую ритмику произведения драматургии, но и его формальную организацию по законам музыкального произведения.

Каждая из вышеперечисленных функций (иллюстрация, контрапункт, ритмизация действия с последующим внедрением принципов музыки в структуру драмы) находит свое воплощение в драматургии Сэма Шепарда.

Иллюстративная функция музыки в пьесах С. Шепарда рассматривается во втором параграфе второй главы. Данная функция является одним из самых часто используемых, и в тоже время, самых элементарных музыкальных приемов драматургии. И хотя большинством критиков он считается не способным вызвать полноценную эстетическую реакцию зрителя, нельзя отрицать его значимость для произведения театра, что показано на примере таких пьес, как «Блюз сумасшедшей собаки», «Ковбойский рот», «Зуб преступления», когда музыка становится неотъемлемой частью структуры спектакля.

Функции контрапункта в драме С. Шепарда уделяется внимание в третьем параграфе второй главы. Контрапункт («слухозрительная полифония»), суть которой – в сознательном использовании несовпадений между слуховым и зрительным образами, - получает гораздо более действенное воплощение в творчестве драматурга, к примеру, в пьесах «Дурак от любви» (противоречие между характерной музыки кантри, образами Дикого Запада, и нахождением героев в замкнутом пространстве), «Город Ангелов» (джазовый аккомпанемент как синоним творческой свободы и рабское положение героев на «Фабрике грез») и др.

Функция ритмизации драматического действия рассматривается в четвертом параграфе второй главы. Для Шепарда искусства драматургии и музыки подобны друг другу как родственные стихии благодаря своей ритмической составляющей. Определяющая роль музыки в драме для автора заключается в подобии языка произведения драматургии языку музыкальной пьесы. Слово, его способность быть организующим элементом более обширной ритмической структуры становится для Шепарда точкой соприкосновения музыки и театра, и, одновременно, ареной их взаимодействия. Музыкальность и ритмичность его пьес являются для него главными приоритетами.

В своих пьесах Сэм Шепард не раз говорит о доминанте джазовой исполнительской манеры (пьеса «Город Ангелов»), повлиявшей на создание определенных характеров, структурной организации пьесы и особого развития действия. При анализе его драматургии обнаруживается использование целого ряда композиционных, а также исполнительских черт.

В работе рассматривается такой джазовый прием, как *«хот артикуляция»* (изобилие чувственных исполнительских штрихов). Здесь взаимодействие искусств раскрывается через потенциальную возможность слова воздействовать на зрителя своим звуковым строем, заложенную в слове музыкальность и его способность влиять на эмоциональное состояние зрителя (то есть, по сути, «хот артикуляция», но применимая к театру).

Абсолют строго темпа также становится одним из ключевых аспектов джазовой исполнительской манеры, когда свинг (чувственная джазовая исполнительская манера) с его нарастающей скоростью невозможен при отклонении от строгого метра, и возникает только при таком условии. В ранних пьесах монолог - ария зачастую набирал темп по нарастающей и захватывал персонажа настолько, что герой уже не «возвращался» обратно к «реальному» действию, подчиняя, таким образом, все происходящее своему «соло» (пьесы «Чикаго», «Сад камней»). В более зрелых произведениях введение монолога у Шепарда стало гораздо более логичным с точки зрения структурной

организации пьесы, и уже не «уносит» героя в воспоминания или фантазии окончательно, не нарушая ритмический строй.

Ритмизация пьес достигается автором по-разному. Метрический рисунок создается при помощи музыкального или звукового оформления (звук падающих полок в пьесе «Миллион четыреста тысяч», ритмичные взрывы фейерверков в «Матери Икара», хлопанье дверцы холодильника в «Проклятье голодающего класса»), которое буквально отсчитывает сильные доли такта и задает четкую ритмическую организацию пьесы.

Полиритмия (разнородность ритмического рисунка) – один из главных джазовых принципов. В ранних работах драматурга такое стремление к ритмической разнородности особенно заметно в переходах острого «стаккато» – диалога в плавно текущий монолог героя в сочетании с задающими ритм элементами (монолог - импровизация главного героя «перебивается» посторонними репликами второстепенных героев).

Как известно, основа джазовой импровизации - тема с вариациями. Очевидно, что *наличие импровизационного начала* присуще практически всем пьесам Сэма Шепарда. Для ранних пьес автора импровизационность, не ограниченность рамками драматического текста, свобода в реализации задумки драматурга были главными принципами творчества (сказывается воздействие элементов хэппенинга). Оставляя текст пьесы неизменным, Шепард вводит импровизацию как принцип структурной организации, реализуемый на разных уровнях – монологов, композиции, подбора персонажей. Тема монолога может развиваться соло или дуэтом, а иногда автором используются и обе формы одновременно. Примечательно, что импровизация героя может возникать не только на заданную тему (монолог Фрэнка о ядерном взрыве в «Матери Икара»), но и на заданный ритм («Чикаго»), а также становиться принципом создания пьесы в целом («Ла Туриста»).

Внимание автора к незначительным деталям (будь то акцент на отдельной реплике или случайное упоминание какого-либо предмета), их сознательное акцентирование ведет к реализации еще одного джазового принципа –

блуждающих акцентов (динамические ударения ставятся не на сильные ритмические доли, а на слабые). Так, незначительный мотив может увеличиваться до гротескных размеров, приобретая символическую значимость в рамках структурной или ритмической организации пьесы.

Пятый параграф второй главы рассматривает пьесу, в основу которой было положено исключительно импровизация – экспериментальный перформанс «Голоса», где взаимодействие музыкального и драматического начал с трудом позволяет определить приоритет какого-либо из них. Музыкальная структура в данном случае подчеркивает равноправие музыки и текста, предполагая их неразрывную связь друг с другом. Таким образом, начиная с взаимодействия музыки и драмы, Шепард постепенно сводит к минимуму роль драматического текста в пьесе и усиливает роль вне-текстуальных элементов (музыки, пластики и т. д.).

Третья глава «Влияние кинематографа на драматургию Сэма Шепарда» рассматривает отражение кинематографических жанров в драматургии автора. Многочисленные актерские и сценаристские работы Шепарда в кино по-своему определили композиционное своеобразие его пьес и их жанровую специфику.

Первый параграф третьей главы отражает воздействие главного приоритетного кинематографического жанра в драме Шепарда - вестерна. Несмотря на то, что в поэтике драматурга нашли свое отражение многие другие жанровые разновидности кино, ни одна из них не получила такого развития и воплощения, как эта. Мотив Дикого Запада и отдельные черты вестерна послужили Шепарду толчком к переосмыслению традиционных американских мифов, устойчиво существующих в национальном сознании, помогли очертить круг проблем, преследующих американское общество - семья, взаимоотношения между мужчиной и женщиной, национальная идея.

Уже в своих первых пьесах автор подчеркивает невозможность реализации мифа о Диком Западе в реальности. Настоящая дружба, понимание, поддержка, такие естественные для вестерна, в реальности оказываются лишь экранными клише, а сам жанр получает пародийное воплощение. О

нетрадиционном подходе к вестерну говорит и использование периферийной для традиционного вестерна любовной тематики, острого психологизма и необычной интерпретации традиционных образов. Выводя на сцену привычные стереотипы, автор играет с ожиданиями зрителей и по-новому смотрит на взятые с экрана голливудские клише. Отдельные отголоски вестерна встречаются и в «семейной драматургии» Шепарда, где особым образом пересматривается романтическая мечта нации об освоении новых территорий. Изначально призванный воспевать романтику освоения Дикого Запада и перенесенный с экрана на сцену, «театральный» вестерн Шепарда становится пародией сам на себя. Отталкиваясь от традиционных атрибутов классических голливудских образцов, он только отражает разочарование и неверие автора в существование современных «героев». Через подобную трансформацию происходит своеобразное переосмысление мифа о Диком Западе, как несостоятельного, несущего в себе разрушение личности и семьи.

К другим жанровым аллюзиям, не столь распространенным, как вестерн, в драматургии Шепарда является отражение особенностей фильма ужасов («Город Ангелов»), где Шепарду интересен сам механизм создания подобного фильма, и его способности воздействовать на человеческую психику. Постепенно сама театральная пьеса превращается в триллер, приобретая все его атрибуты.

Второй параграф третьей главы рассматривает непосредственно особенности использования кинематографических приемов в драме Шепарда. В основе взаимодействия театра и кино – принципы, общие для искусства вообще, но с новыми формами выражения, основанными на специфике каждого из них.

При частном взаимодействии театра и кинематографа В. П. Михалевым выделяются три основные группы, в которых оно происходит: *кинематографические приемы* (наплывы, крупный план, затемнения, выявления внутреннего монолога), *особенности кинематографического мышления* (монтаж, эпизоды, свободный перенос в пространстве и времени

действия), *прямой синтез* (включение в структуру спектакля передач, кинокадров, использование титров)¹.

С точки зрения кинематографа все вышеперечисленные примеры *кинематографических приемов* являются частными проявлениями *крупного плана*. Выделение объекта светом – самый доступный для театра способ реализовать данный принцип. Сэм Шепард неоднократно пользуется светом в кинематографическом его понимании, желая выхватить из общей массы сценических объектов единственно важный на данный момент и представить его зрителю. Для театра, не способного в буквальном смысле «удалить» все ненужные объекты из поля зрения, что так легко удастся сделать кинокамере, подобное решение – уход от противоречий, возникающих при реализации принципов кинематографа на театральной сцене.

Принцип крупного и общего планов довольно часто реализуется автором и через сценографию пьесы, к примеру, когда автор вводит дополнительные сценические устройства и элементы мизансцены (экран в «Городе Ангелов»).

Особое внимание следует уделить крупному плану с точки зрения цветового оформления пьесы, так как язык цветных образов и ассоциаций, по мнению драматурга, не уступает человеческой речи. Так, акцентирование темного, бледного, слабо освещенного пространства, а затем ввод ярких и пестрых деталей на этом бледном фоне в пьесе «Погребенное дитя» несет явный символический смысл.

Приоритет слова и сценической речи для Сэма Шепарда по-своему воплощается через крупный план, обнаруживая себя в названиях пьес или в особенностях использования монологов. В первом случае, привлекая внимание зрителя к незначительной детали, по ходу действия пьесы заглавие раскрывает глубокий подтекст и обнаруживает новые грани конфликта. Монолог также может отталкиваться от детали и, развивая тему, разрастаться, добавляя новые подробности. Такое спиральное развитие заставляет деталь становиться преувеличенно огромной, гиперболически значимой в рамках проблематики

¹ Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. / В. П. Михалев. - Киев: Наукова думка, 1984. – С. 79.

пьесы, или, наоборот, преуменьшает ее значимость и делает ее незначительной («Мать Икара», «Миллион четыреста тысяч»). Подобная визуализация образов и смена планов (с крупного на общий и наоборот), а также динамичность, с которой эти образы меняют свое воплощение, говорит о тяготении автора именно к кинематографу с его способностью менять образный ряд.

Принцип фокусировки, удаления и приближения камеры, ярко представлен в драмах Шепарда в именах героев - одним из примеров «удаления камеры» является предельная обобщенность имен его персонажей (Мужчина, Женщина, Мальчик, Старик), что заставляет видеть героев как бы издалека, в перспективе. Метод художественного обобщения делает персонажи типами, а не личностями, преуменьшая их индивидуальные характеристики. Предельное приближение «камеры» выражено в «говорящих именах» героев. Так, типичные для драматургии приемы (художественного обобщения и «говорящих имен») по своей сути являются своеобразным воплощением принципов крупного и общего планов, зрительно осознанных в кино, но давно существующих в театре и драматургии.

Принципы кинематографического мышления в драматургии Шепарда представлены в основном через *принцип монтажа* – универсального для искусства вообще, но напрямую выраженном в кинематографе. Театральный монтаж получает свое особое воплощение, в творчестве драматурга представленный в виде способа создания художественного образа, смены времени и места действия, а также монтажа на уровне композиции. Данный аспект рассматривается в третьем параграфе третьей главы.

Увлечение драматурга трансформационной сутью театра и возможностью перевоплощения ведет к тому, что герои становятся коллажами из разнообразных масок, дающих им возможность меняться прямо по ходу пьесы. Со временем за внешней нелогичностью приема перевоплощения стала появляться осознанность и оправданность такого использования в контексте проблематики пьесы. Сознательно разрушая рамки театральных стереотипов и придавая своим пьесам подобную гибкость, Шепард по-новому смотрит на

средства театральной выразительности. Если учесть, что пространство в пьесах Шепарда скорее эмоциональное, чем физическое, то принцип монтажа оправдывает себя полностью – подобно сну, где картины могут сменять одна другую, а персонажи появляться неизвестно откуда, - так и в пьесах Шепарда все привычные логические связи, объясняющие физическое существование, отсутствуют.

Одним из самых ярких воплощений принципа монтажа в пьесе является ее особая композиционная организация. Однако, уделяя большое внимание «смене масок» и перемене места и времени действия, Шепард не так внимателен к форме своих произведений. Монтаж в виде разбивки на кадры в его «кинематографическом» виде присутствует, пожалуй, лишь в ранней пьесе «Сад Камней» (три сцены пьесы – три монтажных кадра, отражающих разные этапы жизни главного героя) и, наиболее ярко, - в одном из поздних произведений – пьесе «Уловка разума». В последнем случае разделение сцены на две половины позволяет «монтажно» взглянуть на два параллельно развивающихся действия.

Прямой синтез (включение кинематографических элементов в структуру пьесы - кинохроника, кадры телевизионных передач или использование титров) в творчестве Шепарда представлен только двумя пьесами - «Город Ангелов» и «География человека грезящего о лошадях» - и рассматривается нами в четвертом параграфе третьей главы.

В пьесе «Город Ангелов» «включение» новостной телепередачи в структуру пьесы является неотъемлемой частью общей поэтики спектакля – однако, оно неразрывно связано с характеристикой персонажей, переживающих трансформацию собственных личностей из-за воздействия на них телевидения, и отражает, скорее, принцип монтажа. В «Географии...» автор прибегают именно к прямому внедрению кинокадров в два действия пьесы, непосредственно отражая проблематику пьесы.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги исследования. Драматургия Сэма Шепарда стала закономерным явлением, отражающим

основные этапы становления американского театра. Форма взаимодействия искусств стала результатом определенной стадии развития американского театрального искусства и его стремления к синтетичности, о чем говорят многочисленные примеры спектаклей – хэппенингов. Именно данная форма оказала особое влияние на ранние произведения драматурга.

Для Шепарда эксперимент по «соединению» двух искусств начался уже в ранних пьесах, когда элементы джаза поначалу вводились неосознанно (принцип импровизационности при создании монолога, игра на ритмических особенностях слова, создание разнородной ритмической структуры пьесы и т. д.), а затем стали одним из ведущих эстетических принципов. В более поздних произведениях (1970-е годы и далее) автор вводит элементы джаза на разный уровень своих пьес – и требует соблюдения данных принципов при постановке своих произведений от актеров и режиссеров.

Сэм Шепард долгое время шел от взаимодействия искусств к их синтезу, достигнув последнего в «Голосах». Однако далеко не случайно данный эксперимент – единственный в художественной практике драматурга. Достигнув наибольшей остроты художественного воздействия, заставив драматургию «звучать» как музыкальное произведение, придав ей черты музыкального восприятия, до предела упростив роль содержания по отношению к форме, автор тем самым отошел от самой сути драмы – идейности, способности отражать конфликт. Осознав, что у подобного эксперимента нет будущего, автор возвращается снова к взаимодействию искусств, так как оно, подчас, может сказать на художественном языке пьесы гораздо больше, чем синтез, к которому он стремился ранее.

Так же как в случае с музыкой, результатом внедрения которой в структуру драмы является обращение к подсознанию зрителя, ссылка на уже знакомые образы и клише используется и в случае с кинематографом.

Если в литературе крупный план реализуется в первую очередь через обращение к детали, то у Шепарда крупноплановость не ограничивается только этим. Монолог героя затрагивает деталь, начинаясь с нее, но построен по

принципу «приближения» и «удаления» камеры, которая то гротескно преувеличивает ее, то чрезмерно преуменьшает. Такая «игра» планами особенно заметна в ранних пьесах, когда принципы внедрения характерных черт других искусств не осознавались автором до конца, а внедрялись, скорее, под воздействием современного искусства. На позднем этапе творчества влияние кинематографических принципов реализуется через особые сценографические решения крупного плана (свет, дополнительные сценические устройства), а также монтажности, опять же, через сценографические особенности (организация сценического пространства в пьесе «Уловка разума»).

Подводя итог сказанному, нельзя не отметить, что для анализа и адекватной интерпретации драматического произведения Сэма Шепарда не достаточно обращения к какому-либо одному виду искусства. В одной и той же пьесе могут встречаться характерные черты и музыки, и кинематографа, что, в свою очередь, доказывает универсальную и синтетическую природу творчества рассматриваемого автора.

Данным исследованием еще раз подтверждается тот факт, что истинно художественным оказывается такое взаимодействие, которое изначально базируется на особых способностях создателя произведения мыслить категориями других искусств. Это еще раз доказывает мысль о том, что главным условием синтеза является универсальность мышления художника, что гарантирует естественное взаимодействие искусств, не вступающих в противоречие друг с другом. В данном случае эта универсальность мышления определяется специфическим характером творчества Сэма Шепарда, его личными талантами и способностям в смежных с театром областях.

Анализ драматургии Сэма Шепарда позволил выявить такие формы слияния искусств друг с другом, как взаимодействие музыки и драматургии, временами переходящее в синтез драматического и музыкального начала, а также взаимодействие таких двух сложных синтетических образований, как драматургия и кинематограф. Воздействие театра на кинематограф, как более

зрелого искусства с многовековой традицией, не вызывает никаких сомнений. Кинематограф, будучи искусством, вобравшим в себя все возможности театра и развившим их благодаря более совершенным техническим возможностям, по своему обогатил театр, обобщив весь предшествующий опыт такими общехудожественными принципами, как монтаж или крупный план. Это говорит именно о взаимодействии видов искусства, а не только об одностороннем влиянии их друг на друга.

Настоящее исследование на примере драматургии Сэма Шепарда показало, какую важную роль в театре могут играть внелитературные элементы, такие как зрительные образы, музыка, сценография. Подчас обращение к ним придает абсолютно новое звучание произведению искусства, открывает новые смыслы в его интерпретации. Кроме того, в зависимости от эстетических взглядов автора, данные элементы могут становиться равноправными по отношению к тексту средствами художественного воздействия.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. Усманова А. А. Особенности сюжета и композиции в романе Ф. С. Фитцджеральда «Великий Гетсби» / А. А. Усманова. // Русская и сопоставительная филология: Взгляд молодых. - Казань: Казанский государственный университет, 2003. – С. 198 – 203.
2. Усманова А. А. Развитие традиций американской драмы в драматургии Сэма Шепарда / А. А. Усманова. // Язык и методика его преподавания: VI Всероссийская научно-практическая конференция. Часть 1. 16 июня 2004 г. – Казань: Казанский государственный университет, 2004. – С. 135-139.
3. Усманова А. А. Сценический синтез в драматургии С. Шепарда / А. А. Усманова. // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых. - Казань: Казанский государственный университет, 2004. – С. 224-229.

4. Усманова А. А. Роль музыки в драматургии Сэма Шепарда / А. А. Усманова. // Татьянин День. Сборник статей и материалов конференции, посвященной памяти Т. А. Геллер. - Казань, 2004. - С. 128-131.
5. Усманова А. А. Пьеса «Когда мир был зеленым» как отражение эстетических принципов Сэма Шепарда / А. А. Усманова. // Татьянин День: Сборник статей и материалов второй межвузовской научно-практической конференции, посвященной памяти Т. А. Геллер (25-26 января 2005 г., Казань). – Казань: РИЦ «Школа», 2005. – вып. 2. – С. 18-22.